

Статті



Ольга ШКОЛЬНА

**УКРАЇНСЬКИЙ ХУДОЖНІЙ ФАРФОР  
ВІД СУПРЕМАТИЗМУ  
ДО ПОСТПОСТМОДЕРНІЗМУ  
(1920-90-ті рр.):  
СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД**

**Ołha SHKOLNA. On Ukrainian Porcelain from  
Suprematism to Post-Modernism: 1920s to 1990s –  
A Contemporary View.**

Новітня порцеляна України – надзвичайно цікаве явище. Однак останнім часом за браком спеціалістів ця тема недостатньо вивчена. Немає окремої монографії про український радянський фарфор 1920-90-их рр. Тому ця проблема потребує перегляду існуючих фактів і продовження досліджень в царині мистецьких творів другої пол. ХХ ст.

Український радянський художній фарфор ще не був мистецтвознавчо осмислений. ХХ ст. – епоха модернізму, постмодернізму з боку формотворення і пошуків стилістики й час конструювання утилітарних предметів побуту як іміджевих речей, які мають бути доміантними акцентами у композиванні сучасного інтер'єру.

Стильність, а не стилізація і стилістика стає найбажанішим критерієм ужиткової речі. Якщо раніше принципи оформлення інтер'єру диктували залежність рукотворного виробу від загальної ідеї внутрішньої обстановки, вік ХХ-й пропонує життя речей в середовищі як самоцінних предметів, що можуть існувати без контексту, сприйматись незалежними цитатами, імітувати знайомі немистецькі форми. Починаючи з функціоналізму і Ар Деко, фарфор пройшов шлях раціональних, ірраціональних періодів, що чергувалися і перепліталися і на кінець ХХ ст. виявився взагалі виокремленою одиницею в комплексному творенні інтер'єрів.

Навіть мода, яка завжди була провідною зіркою виробів з пластичного матеріалу, вже не скеровує конкретного художника в конкретних умовах.

Єдиним критерієм, що дійсно впливає на сприйняття твору, є мистецька природа, рівень майстерності. Культура виконання і володіння матеріалом тепер складається з культури живописної плями, культури графічної лінії, культури керамічної маси, культури суто технології виконання. З 1970-80-их рр. сфера ужиткового мистецтва розшаровується на два фахові пласти: окремі майстри з власним міні-виробництвом і наймані працівники великих виробничих підприємств. З часом ця тенденція поглиблювалася. Творчі і масові об'єкти художнього проектування деякий час жили поруч, і врешті відділилися одне від одного, хоча можуть бути наявними у творчості одного й того самого майстра.

Як не дивно, постмодернізм наближає художника до доби відродження. Оскільки нині творець має виробити канони, що спираються на математичний аналіз, знайти константи і рухливі величини, проектувати ужиткові речі як самостійні предмети з новітньою архітектонікою, складом маси, декором без візерунків. Тим більше, що видатні фарфористи кін. ХХ – поч. ХХІ ст., мають творити на замовлення. Новітнє мистецтво порцеляни зорієнтоване у першу чергу на смаки можновладців, і чим вища масова культура всього населення, тим більш вишукана творчість художника-виконавця.

Якщо зіставити і проаналізувати продукцію фарфоро-фаянсової галузі 1990-их, яка зорієнтована на ринок споживача, а не на потреби художників радянського часу, кон'юнктура ні на що не впливає. Термостійкий фарфор для потреб ресторанів виготовляють за кордоном, або на дочірніх фірмах іноземців в Україні; кітч у вигляді кухлів на кшталт нижньої частини торсу чи тарілки, які імітують страву із смаженої яєшні з салом або ламтиків хліба з ікрою, задовольняє лише підлітковий сегмент; столовий фарфор і дрібна пластика великих підприємств, з колишнього різноманіття яких лишилися одиниці, продовжують традицію кухонно-сервантних потреб у невеликих квартирах і стають окрасами ніш, прозорих заскляних горизонтальних і вертикальних вітрин

і стоек, шаф у стилістиці класичних італійських меблів для середнього класу.

Прожите ХХ ст. дозволяє накреслити віхи розвитку і побудувати приблизну схему поступу українського радянського художнього фарфору, унікального для світу явища, неповторного в своєму роді. Неодекаданс, неосимволізм і неонатуралізм кін. ХХ ст. певною мірою пов'язаний з есхатологічними передчуттями краху ідеалів радянського періоду, виводить мистецтво фарфору і фаянсу за межі декоративно-ужиткових творів у царину мистецтва образотворчого, інтерактивного, а також крупноформатної скульптури та малих архітектурних форм.

Термінологію фарфору розробив для мистецтва російського Л.Г.Крамаренко. 2003 р. його книга "Вітчизняне декоративне мистецтво ХХ століття" (російською мовою) була видана у Москві. Перед тим, 1995 р., видатна російська мистецтвознавець, доктор Л.В.Андреева у двотомному повноколірному дослідженні "Русский фарфор: 250 лет истории / Каталог", розробила класифікацію і межі стилів російського фарфору.

Виходячи з певних подібностей явищ фарфорофаянсової галузі України й Росії та речових обстежень музейних колекцій Волині, Галичини, Харківщини, Сумщини, Полтавщини, Київщини, Одещини тощо виявлена і різниця та хронологічні відхилення у той чи інший бік. За Л.В.Андреевою мистецтво фарфору радянської доби поділене на такі періоди:

Революція і фарфор (1918-1923). Фарфор у роки НЕПу (1924-1925). Фарфор і російський художній авангард (1926-1927). Виробниче мистецтво першої п'ятирічки (1928-1932). Фарфор і традиції національної культури (серед. 1930 – серед. 1950-их рр.). Неофункціоналізм і традиція культури матеріалу двадцятих років (1960-ті рр.). Історизм (1970-90-ті рр.).

Уточнення стилістики фарфору першої третини – середини століття пов'язано з новітніми розробками Т.Малініної (М., 2005) "Формула стиля Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции" (рос.) та Б.Возницького й А.Банцекової (2001, 2007): львівська та київська виставки, каталог до них і стаття у "Студія мистецтвознавчих" (2007).

1950-60-ті рр., з іншого боку, містили різні

стилістичні складові, які іноді мали єдиний стрижень, іноді виступали як підваріанти, іноді являли собою взаємовиключні тенденції.

Відмова від прикрашання і доцільність, лаконічність, відповідність запитам скромної радянської людини стають критеріями посудних форм 1960-их рр., зорієнтованих на щоденні потреби "сучасної людини". Масова продукція спрощеної комплектації тяжіє до геометризації, підкресленої функціональності. Від помпезних форм сталінської доби поворот до простих дитячих сервізів, наборів для води, компоту, сніданку, других страв (галушок, вареників, гречки), десертів (на морозиво, варення, мед) змінюється "канелюрно-видовженими" предметами, мода на які протрималася до поч. 1980-их, співіснуючи з давньоруською і олімпійською темою.



**В.Щербина. Весілля кентаврів. 1980-ті рр. Бісквіт (Фарфор). Неосимволізм.**

Сувенірна продукція другої пол. 1980-их рр. перш за все цікава скульптурними групами і посудними ансамблями з авторським баченням, які дали життя новим напрямкам у пострадянському фарфорі. Індивідуальний стиль, який перед тим сповідували видатні майстри порцеляни І.Вицько (Баранівка, Полтава) та подружжя О.Жникруп – В.Щербини (Баранівка, Київ) і Трегубових (Баранівка, Коростень) шукають на більшості виробництв молоді майстри. Мода на кольоровий фарфор з ліпниною і маленькими камерними формами змінюється тотальним переходом вироб-

ництв на без смаку густе декорування масових виробів люстрами, заміною ручного розпису на декалькоманію.

Одеська школа і Миргород, а з другої пол. ХХ ст. і Львів, готують майстрів тонкої кераміки, які на виробництві обмежені лише внутрішніми художніми радами. Художня частина більшості підприємств тресту ліквідується, відбувається перепрофілізація заводів на випуск цегли і кахлів, стану, з якого починалася розбудова галузі наприкінці ХІХ – на поч. ХХ ст. Порцеляна радянська завершила витки своєї історії переходом в інші якості.

Постає можливість вибудувати хронологію завершеного явища українського художнього фарфору 1920-90-их рр., з огляду на стилістику творів, які збереглися або оприлюднені в опублікованих джерелах. Зокрема:

1. 1920-ті рр. – авангардний період (твори комбінаторного набору стилістичних компонентів, переважно еkleктичні роботи з рисами супрематизму, конструктивізму, агітаційного фаянсу і фарфору, індустриальних краєвидів, зрілого Ар Деко).

2. 1930-ті – 1950-ті рр. – паралельне існування, іноді у взаємодоповненні рафінованого Ар Деко, соцреалізму, радянського (сталінського) ампіру = нового кабінетного стилю, українського радянського ампіру (те саме, тільки з орнаментикою петриківки, у вазах в поєднанні з кулястими формами, “іконним” уквітченням; замість “вождів” часто з портретами Т.Шевченка, І.Франка, М.Гоголя тощо).

3. 1950-ті – поч. 1970-их рр. – соцреалізм; постмодернізм: неофункціоналізм, етнічний стиль.

4. 1970-ті – поч. 1980-их рр. – “канелюрно-видовжений стиль”, соцреалізм, сувенірні твори.

5. Середина 1980-их – 1990-ті – трансавангард, історизм, неодакаданс, неосимволізм, неонатуралізм, неомодерн, кітч.

6. Кін. 1990-их – поч. 2000-их рр. – постпостмодернізм.

Чистого безпредметного мистецтва, чистого агітаційного фарфору в Україні не було. На межі супрематизму за способом декорування (але все ж таки побудованого на основі реального і предметного речового матеріалу), і агітфаянсу з

елементами індустриальних краєвидів працював П.Мусієнко у 1920-их рр. на Будянському фаянсовому заводі.

Відомий художник і графік, член львівського “Руського керамічного гуртка” епохи модерну М.Жук у 1920-их – на поч. 1930-их рр. опановував на базі Одеського художнього інституту порцеляну, вибагливий матеріал. Майстер користувався власновиробленою стилістикою, в якій були подібні складові, що й у раннього П.Мусієнка, але з урахуванням творення композицій зі станковими мініатюрами в дусі соцреалізму за допомогою конструктивно-монтажного способу Ар Деко, тобто у традиції, яка спиралася на надбання класики і модерну.

Соцреалізм, який з 1930-их до 1980-их / поч. 1990-их рр., вважався панівним стилем у радянському фарфорі, найбільше втілення знайшов у скульптурі, декоративних блюдах і вазах. Але найчастіше соцреалістичні портрети ставали композиційним центром монументальних виробів та “клеймами” резерважів посуду.

В порцеляновому Ар Деко у “монтажно-конструктивному” або декоративно-театралізованому типах побудови композиції (найчастіше з елементами східних візерунків, особливо текстильних) працювали в Україні переважно учні М.Жука. Найбільш ранніми зверненнями до азбуки стилю позначені твори фабрики І.Левинського і розписи фірми К.Левицького. Зріле Ар Деко пов’язане з орнаментальними візерунками без соцреалістичних портретів. Рафіноване Ар Деко, насичене клеймами “діячів” і “героїв” з часом переросло в радянський ампір двох варіантів повоєнного часу після Другої світової. Останній мав більшу відносно попереднього періоду карбованість візерунків, чіткість і сухість. Оскільки радянський ампір втратив зв’язок з природними формами живих рослин і камерність, не годився для домашнього вжитку, інакше названий новим кабінетним стилем.

Перевантаження символами добробуту і атрибутами радянської влади призвело до директив 1957 р. щодо звільнення фарфору від надмірностей, які не потрібні радянській людині. На межі 1957-58 рр. неофункціоналізм, який з’явився вперше на Коростенському фарфоровому заводі наприкінці 1940-их рр. у формах лікерників, був

сприйнятий як доцільний стиль для посуду, що має бути певною мірою аскетичним. З кін. 1950 до поч. 1970-их форми посуду і розпис мають ознаки технічної естетики. Неофункціоналізм і соцреалізм у радянській скульптурі співіснували в час хрущовсько-брежнєвської доби.

В кін. 1980-их – на поч. 1990-их у фарфор повертаються авангардні форми і розписи, паралельно з якими з'являються твори неодададазму: кітч, неонатуралізм з еротичними, картярськими, банно-мисливськими мотивами. Окремими темами фарфору кін. 1980-90-их рр. проходять релігійні, обрядові ансамблі, звернення до форм і розписів епохи модерну, від пейзажів до манірних дів у пластиці ламп, попільничок, скульптурних композицій неосимволізму.

Окремо варто відзначити, що становлення української школи художників фарфору припадає на двадцяті-тридцяті та кінець сорокових років минулого століття. Після похмурих часів Першої світової та громадянської війни, постали оновлені Баранівський фарфоровий та Будянський фаянсовий (колишній Кузнецовський) заводи, слідом за якими почалася розбудова галузі в цілому. В 1930-ті першочерговим для Росії та України, об'єднаних під егідою Головтресту з Художньою радою у Москві, було питання кваліфікованих кадрів, які б володіли культурою одночасно кількох технік: живопису, графіки, декоративного розпису; прийомами мініатюрного розпису; розумілися на технологічному боці керамічної справи. Післявоєнні сорокові були часом нової відбудови галузі.

У Росії до створення новітньої "пролетарської" порцеляни долучилися поодинокі представники вцілілих родів спадкових фарфористів, майстри підлакового розпису, емальєри, художники професійного мистецтва. Виокремилися три головні осередки з абсолютно різною стилістикою: Вербілки, Дульово, (обидва – Підмосков'я) та ЛФЗ (нині Петербург). Майстри цих підприємств надалі заклали нові спрямування розвитку своїх виробництв і вектори їх взаємодії з мистецтвом у цілому.

В Україні спадковість було втрачено зовсім. Промисловість фарфоро-фаянсової галузі перебувала у жалюгідному стані, доки навчальні заклади не забезпечили її фахівцями саме для потреб виробництва тонкої кераміки. На поч.

1930-их рр. таких майстрів почали випускати в Одеському художньому інституті, де очолював керамічний факультет професор М.Жук, чий творчі напрацювання попереднього періоду (перша чверть ХХ ст.) стали запорукою знань цілої плеяди студентів.

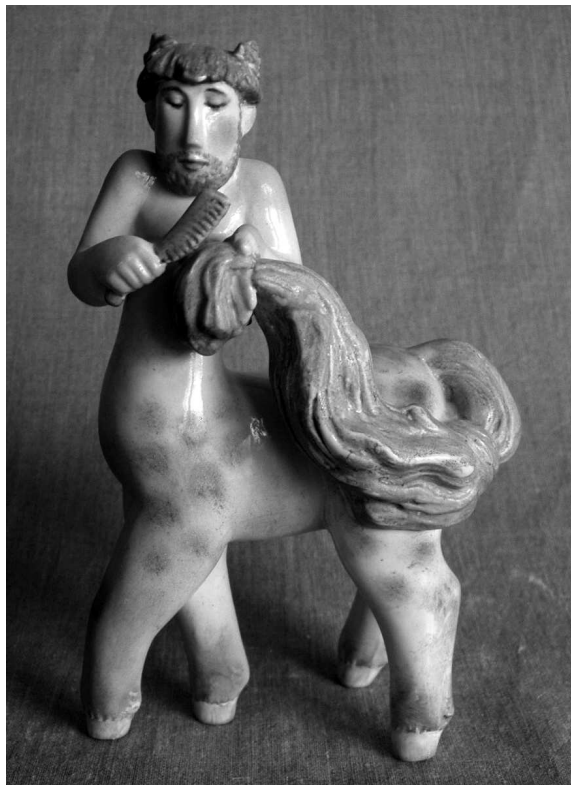
Після Межигір'я, де налагодили технологію виробництва товстої кераміки, майоліки та кам'яної маси учні М.Бойчука О.Павленко й І.Падалка, фаянс опанував П.Мусієнко при Будянському виробництві, а розвій порцелянової частини на підприємствах галузі на поч. 1930-их рр. пов'язаний, передусім, з творчістю генерації учнів М.Жука, які очолили найпотужніші заводи галузі і тримали гідний рівень української порцеляни протягом усього ХХ ст.

Протягом 1920-50-их рр. маса, яка була умовно названа фарфоровою, за своїм складом не відповідала необхідним технічним вимогам, оскільки не було можливості дотримуватися рецептури через брак компонентів. Тому більшість виробів до 1950-их рр., а подекуди і після, за Н.Д.Манучаровою (1949 р.), є напівфарфоровими. Секрети маси не розголошувалися, вважалися державною таємницею.

Протягом 1920-60-их рр. заводи виготовляли фаянс, майоліку і фарфор на експорт, постачаючи вироби в Єгипет, Сирію, Турцію, тощо, на чому зароблялася валюта на оновлення обладнання. 1960-ті – поч. 1980-их рр. – розквіт виробничих потужностей і технічного оснащення підприємств. Друга половина 1980-их – поч. 1990-их рр. позначені дефіцитом ринку. Продукція фарфорових виробництв стає еквівалентом золота, її скуповують як ліквідний товар, оскільки з часом вона лише зростає в ціні.

В чайних, кавових, столових сервізах і пластиці з порцеляни протягом останнього десятиліття ХХ ст., після відміни стандартизації і затверджень Художньої Ради з Києва, відбуваються грандіозні метаморфози з формами і декорами. Художники фарфору звертаються до всього спектру ідей образотворчого і декоративного мистецтва ХVIII-ХХ ст.

Отже, ми розглянули основні тенденції розвитку фарфоро-фаянсової галузі України радянського часу. При зіставленні віх розвитку української тонкої кераміки з російським аналогом, знайдені



**В.Щербина. Кентавр-фавн, який чеше хвостика. 1990-ті рр. Фарфор, розпис.**



**В.Щербина. Заготовка для композиції з фарфору "Муха-Цокотуха". 2000 р.**

як подібності, так і відмінності: у 1920-ті рр. Україна не мала "чистого" агітаційного фарфор-фаянсу, супрематизму, авангарду, Ар Деко, як це відбувалося у Росії. Натомість був фігуративний абстрактизований стиль фаянсу й фарфору, близький за композиційними прийомами російському супрематизму в дусі "Баб" М.Суетіна з ЛФЗ. З поч. 1930-их до поч. 1950-их рр. панують Ар Деко і соцреалізм, іноді окремо, але в переважній кількості у симбіозі. Після Другої світової додається пафос щасливої родючої країни, так званий "Сталінський ампір" у фарфорі, який, зрештою, за десятиліття став переобтяжений деталями та нагромодженнями. Це призвело до директив щодо переходу до "доцільності, економічності та лаконізму" в мистецтві, давши початок новому стилю – неофункціоналізму, панівному у 1960-70-их рр. (постмодерна тенденція). Він мав окремі підгрупи так званого етнічного стилю та канелюрно-видовжених за формами виробів, що дожили до серед. 1980-их рр. З поч. 1980-их проходить мода на соцреалістичні речі, котрі у скульптурному сегменті органічно дожили до поч. 1990-их рр., й з'являються тематичні ансамблі, часто полістилістичні, з потягом до укрупнених форм. Фарфор переживає дві дати: Олімпіаду-80 і 1500-річчя Києва, котрі були провідними завданнями Художньої Ради Головарфортреста УРСР. Серед. 1980-их характеризується застосуванням ліплення, застосуванням кольорової маси, – переважно рожевого, блакитного та зеленкуватого відтінків, поверненням до ручного розпису: пейзажів епохи модерну, авангардних за формами і декоруванням творів, які в свій час в Україні так і не з'явилися. На межі 1990-их з'являється кітч, еротика в фарфорі, банно-мисливські і картярські композиції "розваг". Неодекаданс і неонатуралізм виводять український фарфор до неосимволізму. Через теми бурлесків, колядок, хрещальних, "Спасових", "Богородичних" і пасхальних наборів фарфор набуває нових якостей і виходить на нові обрії духовності, водночас, користуючись прийомами вже постпостмодернізму. Найбільше новітні тенденції відчутні у творчості визначного пластика фарфору України ХХ ст. В.Щербини.